Beiträge
zur Entstehungsgeschichte der Dichtung
Auch Einer

von

Friedrich Theodor Vischer.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität zu Rostock

vorgelegt von

Hans Heinrich Zißeler

aus Hannover.

Göttingen 1913.

Druck der Dieterich'schen Universitäts-Buchdruckerei (W. Fr. Kaestner)

Referent: Herr Professor Dr. Wolfgang Golther.

Inhalt.

Vorwort.

Friedrich Theodor Vischers „Auch Einer" gilt mir als eines von den Büchern, von denen wir sagen können: wir lieben sie wie einen Freund. Aus diesem Gefühl heraus ist die Untersuchung entstanden; den Anstoß zu ihr gab zuletzt eine Anregung meines Freundes Dr. Eduard Berend in München. Für wertvolle Hinweise für die Ausführung muß ich Herrn Professor Weißenfels und Herrn Professor Edward Schröder danken. Die Art, wie die Untersuchung hier durchgeführt ist, ist möglich geworden durch das Entgegenkommen von Herrn Professor Robert Vischer. Er erlaubte mir, aus einem Notizenheft „Aliena et Propria", das sich im Nachlaß seines Vaters fand, und aus einem Briefe an David Friedrich Strauß Auszüge zu machen, die für meine Untersuchung sehr wertvoll geworden sind. Ich habe sie in der Form, die er wünschte, wiedergegeben. Für diese wichtige Unterstützung bin ich ihm zu großem Danke verpflichtet.

Einleitung.

Fr. Th. Vischers „Auch Einer“ wollen diese Blätter behandeln. Sie wollen ihn zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung machen, und zwar sollen Fragen behandelt werden, die zum Teil mit seiner Entstehung zusammenhängen, und zum anderen Teil das autobiographische Element des Buches berühren.

Im 3. Hefte seiner Sammlungen „Altes und Neues“ hat Friedrich Vischer eine kurze Erzählung seines Lebensganges gegeben, und ein Anhang dazu beschäftigt sich mit dem „Auch Einer“. Nach dem Erscheinen des Buches waren die Kritiker und Theoretiker sehr bald auf dem Plan, um dem ungewöhnlichen Werk allerhand hämische Zettel anzukleben, denn es paßte durchaus nicht in das hinein, was man als die einzelnen Gebiete dichterischer Kompositionskraft gelten ließ. Das Buch war der Kritik vielfach zu groß, darum suchte sie es herunterzuziehen.

Vischers Aufsatz will sein Werk gegen diese ungerechtfertigten Angriffe verteidigen. Er geht auf die Entstehung und die künstlerische Notwendigkeit in der Komposition ziemlich tief ein, und auf diese Ausführungen wollen wir uns bei unserer Untersuchung in erster Linie stützen. Wir wollen sie zum Teil belegen, zum Teil auch erweitern und ergänzen. Genaue Vertrautheit mit ihnen müssen wir bei dem Leser voraussetzen.

Ein paar Worte noch vorher: Eine der tiefsten und wertvollsten Dichtungen der ganzen deutschen Literatur soll hier wissenschaftlich behandelt werden. Für den Künstler, der es schuf, hat dieses Werk eine viel größere persönliche Bedeutung gehabt, als man gemeinhin annimmt. Durch fast fünf Jahrzehnte läßt sich die Beschäftigung mit dem Vorwurf bei ihm verfolgen, ehe er endgültig Gestalt gewann. Wir wissen wohl, daß es fast unmöglich ist, mit gedanklicher Arbeit die Tiefen eines solchen Werkes auszuschöpfen: Kunst und Wissenschaft sind einander ursprünglich sehr fremd. Als ein Gebot der Ehrfurcht vor dem Werke sehen wir es darum an, nicht blind zuzutappen, uns auch nicht in Einzelfragen festzubeißen, sondern vorsichtig und behutsam vorzugehen, daß wir den scheuen Zauber, der über aller großen Kunst liegt, nicht mit grober Hand zerstören. Und immer sollen und wollen wir im Auge behalten, daß der Kernpunkt der Dichtung das Seelenleben eines außerordentlichen, eines herrlichen Mannes ist, daß dieses tiefe Leben auch im Mittelpunkte unserer Betrachtung stehen soll.

I. Teil.

Geschichte der Sonderlingsmotive.

I. Kapitel.

Alte Novellen und Pläne.

„Inzwischen tauchte mir ganz außer Zusammenhang damit die Idee auf, das Bild eines sonderbaren Kauzes zu entwerfen, dessen Verdruß über die lästigen Zufälle, die das Tun und Genießen des Menschen zu kreuzen pflegen, in fein schwebender Grenzlinie bis an den Wahnsinn streifte. Das lag nun allerdings lange vorbereitet in meinen Gedankengängen. Schon in dem Jugendversuch der Novelle Cordelia hatte ich ein Original seltsamer Art, dessen Grillen freilich andere Wege gingen, unter dem Namen Christoph eingeführt. Es mag in meinem Wesen liegen, daß ich schon früh eine Neigung verspürte, der Komik nachzugehen, die in schiefgewickelten Naturen liegt. Geweckt wurde die Neigung durch J. Pauls humoristische Charaktere, durch einen Leibgeber-Schoppe (im Siebenkäs und im Titan), aber wohl nur geweckt, eben weil sie da war. Diesmal sollte denn die tiefberechtigte Empfindlichkeit des geistigen Menschen über die Stöße, welche er durch irrationale, von der Natur ausgehende Kreuzung seiner Zwecke erleidet, in Person, in der Form barocker Persönlichkeit auftreten. Daß in diesen Stößen, in

diesem Spuk des Puck eine Welt von Komik gegeben ist, dies liegt auf der Hand, und ebenso, daß diese Komik in dem Grade zugleich Tragik wird, in welchem die Empfindlichkeit gegen die sich ergebenden Störungen aus geistiger Tiefe, aus innigem Bedürfnis harmonischen Lebens fließt und daher zum Gefühle tiefen Unglücks wird".

Mit diesen Worten berichtet der Zusatz zu dem Aufsatz „Mein Lebensgang" über die erste Idee des Sonderlings, aus dem später Albert Einhart erwuchs. Weiter weist Vischer dann auf die Beziehungen der theoretischen Ästhetik zu dieser Gestalt hin: Ich „verweise auf einen § meiner Ästhetik, worin der A. E. im Keime schon steckt und gegeben ist".

Doch die ersten Ansätze zu dieser Sonderlingsgestalt sind noch weit älter.

Ein Heft mit dem Titel „Aliena et propria. Göttingen November 1832" enthält die ersten Notizen, die sich darauf beziehen. Sie finden sich verstreut unter Aufzeichnungen von Reiseeindrücken, Buchauszügen usw. Die Stellen, die für uns in Betracht kommen, haben wir im folgenden in der gleichen Reihenfolge zusammengestellt, in der sie das Heft bietet.

Auszüge aus dem Heft

„Aliena el propria"

Göttingen, November 1832.

Er hat immer eine so verstockte Nase, daß es ihm eine halbe Stund vorher bange ist, wenn er ein M oder N aussprechen soll.

In einer Novelle könnte der Haß gegen das weibliche Geschlecht dargestellt werden – gegründet auf den Mangel an Logik [1]), Gespräche über die Mägde, Niederkunften ꝛc. Der Mann sei keiner mehr, wenn er heirate, unendliche Verlegenheit bei dem bloßen Gedanken daran [1]). Er führt die Wahr-

1) Hier sind Worte ausgelassen, die später wiederholt werden.

heit durch, daß die Weiber bloß durch das Gesetz die Tugend der Keuschheit, Reinlichkeit ꝛc. haben. Mit Ironie wäre nachzuweisen, wie derselbe an einer beständigen Sehnsucht nach Liebe leidet – seine Heilung systematisch könnte sehr schön geschildert werden.

Gespräch mit einem Weibe, das immer das „Ja drum, drum eben, nun also“ wiederholt – müßte von sehr gutem Effekt sein.

C. möchte im Grunde alle Mädchen heiraten, denn auf jede, von der er nur erzählt, ist er eifersüchtig, an Schönheit kann er nicht denken, ohne jenes stechende Gefühl, das den, der sie besitzen soll, ermorden möchte ꝛc.

C. sagt: dies unerträgliche Vieh, das immer sagt: „denn doch“ und statt: deßwegen immer „derentwegen“.

C.: er hat nicht seine regelmäßige und verdiente Öffnung.

Nach einer langen pathetischen Rede des Prinzen über seine Liebe gähnt C. und sagt, es ist so langweilig. Was, unverschämter Mensch? Alles, Alles, ich meine Alles, deine Rede übrigens insbesondere, denn ich kann nicht begreifen, wie man für irgend etwas Eifer haben kann.

Von einem Freunde zum Besuch eingeladen, macht C. zur Bedingung, daß er einen guten Abtritt habe.

Ein langweiliger Sommer-Nachmittag.[1]) – in eines Schusters

---

1) Im Folgenden ein Bild, welches später noch einmal auftaucht.

Haus singen Pietisten. Näh-Jungfern-Melancholie. Die Armen! Sie dürfen zu keinem Tanz ꝛc.

Der C. sagt: Bekanntlich ist jedes belebte Wesen anzusehen als eine Behauptung, aufgestellt vom Naturgeist in Form eines Satzes. Nun muß jeder Satz ein ordentlich Ende und Schluß haben. Oder ist es nicht sehr peinlich für Ohr und Sinn, wenn am Ende eines soliden Satzes ein paar nackte hilfsbedürftige Worte schnappen und klappern. Folglich kann es auch nichts häßlicheres geben, als einen Hund, dem der Schwanz abgehauen ist. Er hat kein Ende, er hört auf einmal auf.

Da Agnes ersäuft ist, sagt C.: Nein, so ein Element ist doch etwas furchtbar dummes, und doch war es hier gescheiter als der Mensch.

Plan zu einer Novelle: Ein Närrischer gehässig gegen Frauen, aber unter der Hand verliebter Natur, ein Unstern, – wird curiert. Neben ihm ein Glückskind, dem alle Weiberherzen zufliegen, ganz naiv in der Fröhlichkeit, die eben mit seiner Unmittelbarkeit herausgeschüttelt wird. Beide sind die besten Freunde. Der Närrische hat unter anderem die sonderbare Eigenschaft, daß ihm das Paradoxe ganz natürlich erscheint, das allgemein Verständliche schwer begreiflich. Er arbeitet einen langen Aufsatz über die Gründe aus, warum man in einer Sprache, die man nicht kennt, sich nicht unterhalten könne. Über die Einrichtung der Natur, daß das Weib wie das Tier schwanger wird, ist er rasend, ebenso über den Mangel an Logik bei den Weibern, die Gegenstände ihrer Unterhaltung, ihre Herrschsucht, Feigheit gegen die Kinder ꝛc. Schreiende Kinder. Doch weiß er seinen Haß auch poetisch zu fassen. – [1]). Er ist hypochondrisch und studiert beim Bauch-

---

1) Hier habe ich eine Stelle ausgelassen, die nicht genau zu lesen war.

weh über den Bandwurm. Eine Unzahl Katzen und Hunde, die er sich hielt, hat er auf einen einzigen Affen reduziert.

Die Szene beginnt. Der M. steht mit seinem Freunde an einem gefrorenen See. Ich frage: ist es denn erträglich, ist es Christmenschenmöglich, dabei geduldig zu bleiben, wenn man bei den bescheidensten Ansprüchen auf einige Luft durch die Nase auch nicht das notdürftigste genießt, kein M und N aussprechen und die Natur — Aber ich bitte Dich, fiel sein Freund ein, hast Du denn nicht soviel Macht des Willens und der Vernunft, diese kleinen Übel zu ertragen ꝛc. Hier bricht der M. in den heftigsten Zorn aus und setzt seine ganze Theorie auseinander, wie durchaus die Natur dem Willen gehorchen sollte. Härchen in der Feder ꝛc. Der Freund macht ihn auf die schönen Bewegungen der Schlittschuhlaufenden und auf die schleifenden (schurrenden)[1]) Kinder aufmerksam. Nun erklärt aber der M. alle diese Bewegungen für affektiert. (Überhaupt will er nichts Natürliches und Unmittelbares anerkennen). Indessen sieht man ein bildschönes Mädchen im Schlitten, und M. wird von seinem Freunde darauf aufmersam gemacht. Er äußert sich ärgerlich wie immer, aber es ist zu bemerken, daß er sehr aufmerksam hinsieht. Plötzlich entschließt er sich, mit dem Freunde auf das Eis zu gehen, rutscht aber sogleich aus und rollt unglücklicher Weise vor das Mädchen hin, geht in stiller Wut nach Hause. Zur Erklärung seines Weiberhasses ist das Datum anzugeben, daß er einmal in der Meinung, einer geliebten Dame ein ungeheures Geschenk zu machen, ihr seinen Affen mit einem Gedichte übersandte, der aber alsbald im Zimmer angekommen, seine Notdurft verrichtete. Er ward höhnisch abgewiesen.

Er pflegt schreckliche Böcke zu machen, spricht von Sommersprossen, roten Haaren, schielenden Augen gewiß eben dann, wenn es am unrechten Platze ist. Ja er erzählt fatale Anekdoten obendrein mit Nennung des Namens ins Gesicht, von

1) So in dem Heft.

dem sie handeln. Zu seiner Hypochondrie gehört, daß er meint, man achte ihn nicht, sich in Gesellschaften für lästig hält, und sie doch aufsucht, dann kein Maß und keine Diskretion zu halten weiß, und dadurch wirklich lästig wird.

Die Nemesis seines Weiberhasses ist, daß er sich in eine Schwangere verliebt und sie heiratet, womit das Ganze einen heiteren Schluß nimmt.

Das Ganze könnte in Kapitel abgeteilt werden, von denen jedes mit einer seltsamen Bemerkung des M. anfinge z. B. über die Schwänze der Hunde, über d ...[1]) der Kreuzzüge usw.

Eines der Kapitel könnte anfangen: Unterzeichneter empfiehlt hiermit einem verehrlichen Publikum sein jederzeit best assortiertes Warenlager von Ärger, in jeder Farbe und Größe. Beispiellose Billigkeit nebst promptester Bedienung garantiert.

Ein anderes mit Gedanken über den Sonntag Nachmittag.

Zur Nemesis gehört, daß M., der sich in die schwangere Gräfin verliebt, sie heiratet, gleich anfangs mit einem schreienden Kinde zu tun hat, dessen verschiedene Tonleitern er humoristisch beschreibt.

C. erblickt in dem unterirdischen Crystallpalaste des Meeres bei einer schönen Nixe 2 deutsche Professoren, welche in den bekannten Fall 2er Schiffbrüchigen geraten waren. Jeder hält das Brett an einem Ende. Beide musterten sich mit den Blicken, worauf jeder zum andern sagte: „mein Herr, wir sind zwar in einem schwierigen Kollisionsfalle, indessen erkenne ich, daß Sie ein tüchtigeres Werkzeug des Sittengesetzes sind". „Der kategorische Imperativ sieht Ihnen aus den Augen". „Und Ihnen das Ich, das seine Schranken überwindet". Beide lassen mit Grazie los und ertrinken, die Nixe sieht erstaunt zu.

---

1) Hier fehlt ein Wort, das im Manuskript nicht lesbar ist.

C. stellt auch den Satz auf: Napoleon und jeder Eroberer sei ein unbegreiflich naiver Mensch.

C. sagt — Morgen werden die Mägde dort bei den Akazien am Brunnen stehen und eine wird sagen: der alte Herr, der in dem Hause da drüben einsam wohnte und so viele Hunde und Katzen hatte, ist heut Nacht gestorben. Er unterdrückt eine Thräne.

Ein Kapitel beginnt mit dem Plan Christophs, einen Turm zu bauen.

C. glaubt keine Naivität. Er hält sogar Kinder für affektiert. Unendliche Trauer über die Civilisierung naiver Völker. Im Widerspruch damit hält er wieder die Zerstörung der „Naivität" für das Höchste.

C. Es ist ein ganz stiller Sonntagnachmittag. Dort unten auf einem Baumstamm sitzt ein langweiliger Alter und sieht sich die Beine an, mit denen er bisweilen etwas gambelt [1]). Verlorene Flötentöne von weitem. Die Welt sieht den bunten Vorhang, der Philosoph das ewige Nichts dahinter.

Aus C. Tagebuch.

Definitionen eines Schwaben.

Ein Schwabe ist ein Mensch, den keine schöne Gräfin freundlich anlächelt, ohne daß er glaubt, sie werde ihm in der nächsten Stunde einen abgerissenen Knopf an seine Hosen nähen.

Ein Schwabe ist ein Mensch, der nicht gern befiehlt.

---

1) schaukelt. Diese Vorstellung schon oben S. 10, wo ich nach „Sommernachmittag" den Gedankenstrich eingeschoben habe.

Ein Schwabe ist ein Mensch, der vor einem Bauern den Hut abzieht, wenn er denselben nach dem Wege fragt.

Ein Schwabe ist ein Mensch, der sich manche Sottise sagen läßt und vielleicht erst lange nachher begreift, daß es möglich sei, mitten im Frieden der Geselligkeit so etwas zu erleben. Hat er es aber begriffen, so wird er gröber als nötig ist.

Der Schwabe ist dummlich, weil er zuviel Zutrauen zu den Menschen hat. Er plumpt aus der Kälte der Konversation mit Fremden unheilbar immer wieder in gemütliche Zutraulichkeit.

Ein Schwabe ist mutig, aber sehr weichherzig, zu sehr.

Über Grobheit.

Es ist etwas fürchterliches um die Grobheit. Wenn ich eine Grobheit höre, so meine ich, alle tausendjährige Arbeit des Menschengeschlechtes an seiner Bildung sei vergeblich und es sollen nur die alten Bären und Wölfe wiederkommen.

Es ist absolut unsittlich, in friedlicher Unterhaltung giftige und heimlich verletzende Pfeile zu versenden. Es ist eine Treulosigkeit, eine Falschheit, ein Überfall von hinten. Ein Mensch, der auflauernd die Naivität einer wohlgestimmten behaglichen Gesellschaft zu solchen Ausfällen mißbraucht, ist schlecht. Man soll ihn ins Zuchthaus führen unter Räuber und Mörder, die einander die Knöpfe vom Rocke stehlen. Wie tausendmal habe ich diesen auflauernden bissigen Verstand, der jeden Augenblick bereit ist, dem Anderen übers Maul zu fahren, besonders bei Weibern gefunden.

Humor und Spott.

Stelle dir einen Maurer vor, der an einem großen für Ewigkeit bestimmten Gebäude arbeitet. Während man einen ungeheuren Stein mit Mühe aufzuwälzen sucht, sagt er: ach laßt den Dreck, er fällt einst doch wieder zusammen. Hierin ist nichts Malitiöses, es ist Humor, sobald man sich den Spre-

chenden halb lachend, halb gerührt denkt. Er muß Teilnahme an dem Unternehmen haben, und sich während des Scherzes doch ernstlich Mühe geben, den Stein hinaufzubringen. So ist der Humor „ein Kind der Liebe und des Hasses". Der dagegen, der das im Spotte sagte, würde dabei nichts denken, als daß das scheinbar Zweckmäßige vergeblich ist, — er schätzt das Zweckmäßige nicht und findet es daher lächerlich, aber nur aus Ingrimm, weil seine eigenen Zwecke klein, daher nichts sind. Der Humor meint doch, es sei schade um die Sache, der Spott meint es auch, aber beide aus verschiedenen Gründen.

In diesen Notizen müssen wir den ersten Keim zu der Sonderlingsgestalt erblicken. Daß sie sich alle auf eine und dieselbe Person beziehen, ist wohl anzunehmen. In dem eigentlichen Novellenplane kommt allerdings die Bezeichnung C. gar nicht vor, sondern M., aber gleich nachher steht wieder C. Der Held sollte also doch wahrscheinlich Christoph heißen, wie der sonderbare Arzt der Novelle Cordelia, der ihm verwandt ist. Das Gepräge des Ursprünglichen ist deutlich zu erkennen. Zunächst nur einzelne Züge, kurz aufgezeichnet, dann ein Versuch zur Zusammenfassung, dem man das mangelnde Geschick des Anfängers deutlich ansieht.

Soviel von der Form. Inhaltlich sagen diese kurzen Notizen viel und bedeutungsvolles. Ihr Grundzug darf nicht sentimental aufgefaßt werden, vielmehr versucht Vischer, über seine Erlebnisse, über sich selbst und die Leute, mit denen er zusammenkam, zu lachen, um sich so über seine Erfahrungen hinwegsetzen zu können. Das eigene Erlebnisse ernster und komischer Art den Aufzeichnungen Farbe gegeben haben, wenn sie nicht gar der unmittelbare Anlaß waren, ist wahrscheinlich.

Ein Sonderling ist der Gegenstand dieser Aufzeichnungen, ein Mensch, der sich zu seiner Umgebung im Gegensatz be-

findet. Einsam und verkannt, gemischt aus Sentimentalität und Humor; aber das komische Element überwiegt. Der Gegensatz zu der Umgebung liegt zum Teil in leichten Mißverständnissen, zum größeren Teil in einer wirklichen Verkennung. Jener Christoph ist nicht das, für was man ihn hält. Er erscheint oft paradox und lächerlich, aber das ist nur Hülle und Maske, im Innern ist Christoph eine weiche, fast zarte Natur, der jene Schrulligkeiten eigentlich fremd sind. Aber eben diese Schrulligkeiten sieht die Außenwelt, das Innenleben bleibt ihr verborgen. In diesem Gegensatz zwischen Erscheinung und Innenleben liegt der Kernpunkt der Notizen, und diesen Gegensatz erfuhr Vischer damals gerade an sich selbst.

Der Zeit der Magisterreise entstammen diese Aufzeichnungen. Vorher war Vischer Student gewesen im theologischen Stift in Tübingen, Vikar bei einem sonderbaren Pfarrer in einem ganz kleinen Orte, endlich ein Jahr Repetent am Klosterseminar zu Maulbronn. „Im Herbst 1832 wurde nun die hergebrachte Magisterreise unternommen. Ganz erfahrungslos, ganz weltunkundig, schüchtern und wieder lebhaft zutraulich wie ein Kind, voll Sinn für Form und ohne jede Formbildung, aber auch herzlich unblasiert zog ich mit 25 Jahren in die Welt“ [1]). Und nun Berlin, Dresden, Prag, Wien, München, Zentren geistigen Lebens, und der einfache junge Theologe kam in die glänzenden Kreise der Gelehrten und Künstler. Das wird für ihn eine fremde Welt gewesen sein. Er kam aus Kreisen, deren Empfindungsweise und Ausdrucksform schlicht und ursprünglich waren; die großstädtischen Gesellschaftskreise mit ihrer naturfremden Lebensform waren ihm bis dahin unbekannt gewesen. Dieser Gegensatz, Schlichtheit und Formbildung, mußte zu Spannungen und Reibungen führen. Wohl schreibt Vischer in dem Aufsatz „Mein Lebensgang“ kaum etwas von solchen Reibungen, wenn nicht der

1) Altes u. Neues III, S. 278.

unfreundliche Empfang bei Schleiermacher und die Behandlung bei Schelling [1]) dahin gerechnet werden sollen. Doch lassen die paar Worte über seinen Tanzunterricht und die ersten praktischen Versuche auf Bällen allerhand Vermutungen Spielraum [2]). Immerhin braucht diese Ansicht gar keine schriftlichen Belege, der Gegensatz war da, und jene Reibungen können nicht ausgeblieben sein. Im Grunde ist jener Gegensatz nun auch ein solcher zwischen innen und außen, Erscheinung und Gehalt. Die Gesellschaft verfehlt nie, von einem Mangel an formaler Bildung den falschen Schluß auf das Innenleben zu ziehen. Und Vischer hat wohl gefühlt, wie man über ihn dachte; die Worte aus seinem „Lebensgang", die ich Seite 17 zitiert habe, zeigen, daß er diese Erfahrungen selbst als alter Mann nicht vergessen hat; man spürt sie auch in jenen Notizen: Das Pechvogelgefühl, die Angst vor sogenannten Taktlosigkeiten, die in Wahrheit nur Ahnungslosigkeiten sind, und anderes weisen auf diesen Ursprung hin, besonders stark die Definitionen eines Schwaben, deren nahe Verwandtschaft mit jenen Worten des alten Mannes sofort auffällt.

Im übrigen kleben die Notizen durchaus nicht am Persönlichen, wir haben schon freie dichterische Gestaltung, die nur ihr Grundmotiv, jenen Gegensatz zwischen Eindruck und Innenleben, aus persönlicher Erfahrung nimmt. Wichtig ist, daß schon hier die Wendung in das Komische so stark heraustritt. Vischer war ein richtiger echter Humorist; er lachte sich über die kleinen und größeren Widerwärtigkeiten hinweg.

Katarrh und Haare in der Feder spielen eine große Rolle, ja der Närrische hat bereits eine ganze Theorie darüber. Das ist ein Zeichen dafür, daß Vischer schon damals für den Kampf gegen die Tücke des Objektes ein scharfes Auge hatte. Und daß er sich selbst mit ihr herumquälte, besonders

1) Altes u. Neues III, S. 281/2 u. S. 288.

2) Altes u. Neues III, S. 282/3.

viel an Katarrhen litt, beweisen zum Beispiel die Erinnerungsschriften von Julius v. Günthert [1]) und Ilse Frapan [2]). Die Notizen beweisen, daß gerade dieses Motiv, die Komik, die in dem „Spuk des Puck" liegt, Vischers persönliches Eigentum war [3]).

Ein Punkt verdient noch Erwähnung, die Aufklärung durch das Tagebuch. Die Eigenart des Helden, seine Verschlossenheit, sein Verstecken hinter einer Maske machen es schwer, zu zeigen, was für ein Kern eigentlich in ihm steckt. Da hat Vischer nun zu dem Ausweg gegriffen, durch einen Blick in das Tagebuch seines Helden dessen Innenleben aufzuklären. Dieses technische Mittel gewinnt im „Auch Einer" so starke Bedeutung, daß es die ganze Komposition beherrscht,

---

1) Julius Ernst v. Günthert: Fr. Th. Vischer, ein Charakterbild. Stuttgart 1889. Vgl. dort z. B. S. 13, 21, 58, besonders aber S. 89. Auf diese letztere kommen wir später noch einmal zurück.

2) Ilse Frapan: Vischer-Erinnerungen, Stuttgart 1889, S. 36, S. 51 Z. 5; S. 111 usw.

3) Den Sinn für das Spiel mit dieser Komik hat Jean Paul bei Vischer geweckt (s. oben S. 8). Durch einen Fund aus dem „Merkur" (Dresden 1827 S. 508) und der Dresdener Morgenzeitung (Dresden, Wagner, 1827, No. 4 u. 5), den Werner Deetjen in den Studien zur Litteraturgeschichte (Leipzig 1912) unter dem Titel: „Zu Jean Pauls Komet" veröffentlicht hat, erfahren diese Beziehungen eine neue Aufhellung. Der Hofprediger Süptitz gibt hier die „Theorie oder Hypothese, die alle diese ewigen Fehlschlagungen erklärt, und welche sich auf den Teufel stützt". Daß Vischer sie gelesen hat, macht Deetjen wahrscheinlich. Sie mag den Anstoß gegeben haben zu der Theorie, die der Närrische in Vischers Plan entwickelt; immerhin sieht dieser die Dinge so durchaus anders an, daß man den Einfluß nicht überschätzen darf. So ist die Bemerkung: „wie durchaus die Natur dem Willen gehorchen sollte", sicher echtes Eigentum Vischers und von der Theorie des Süptitz durchaus verschieden. — Daß einzelne Züge in dem Novellenplan auch sonst auf Jean Paul zurückgehen, ist anzunehmen. Eine Untersuchung darüber gehört nicht hierher, denn in den späteren Ausführungen Vischers ist jenes Entlehnte entweder verschwunden oder bedeutungslos geworden gegenüber dem was Vischer als sein Eigentum in den „Auch Einer" gelegt hat.

und schon in den ersten dichterischen Arbeiten des Jünglings Vischer ist es angewandt. Es folgt ohne weiteres aus dem Charakter, der im Mittelpunkte der Dichtung steht, hier so gut wie dort. Die Tatsache, daß Vischer es nach einem Menschenalter wieder aufnahm, beweist auch die Verwandtschaft zwischen Christoph und Einhart und läßt die Beziehungen der Sonderlingsfigur zu Vischers eigener Persönlichkeit als sehr eng erscheinen.

Die Motive dieser Notizen tauchen zum Teil wieder auf in den zwei Novellen des Jahrbuches schwäbischer Dichter und Novellisten von 1836, das Mörike und Zimmermann herausgaben. Diese Novellen sind zwar schon 1830–1831 begonnen [1]), in der Horrheimer Vikariatszeit, und der dortige Pfarrer, ein komischer Kauz, wird einige Züge für ihre Sonderlinge hergegeben haben; aber ausgeführt sind sie, wenigstens die zweite, erst nach der Abfassung der Notizen von 1832, sonst hätten diese nicht so darin verwendet sein können, wie es der Fall ist. Vischer versteckt sich hinter dem Pseudonym A. Treuburg, das einen alten Adelsnamen wieder aufleben läßt, den Karl VII. seinem Urgroßvater verliehen hatte.

In den „Freuden und Leiden des Skribenten Felix Wagner" ist das Motiv der „tumbheit" verwertet. Uns fehlt leider heute die richtige Bezeichnung für diesen Begriff. Es ist eine Mischung von naiv, gut und dem mecklenburgischen „unbedarwt", das sich bei Reuter findet. Den guten Felix bringt seine Unbedarwtheit in die Gefahr, die geliebte Luise an den weltgewandten Leutnant v. Mayenberg zu verlieren. Der Gegensatz zwischen den beiden bildet den Mittelpunkt der Erzählung. Als Deus ex machina bringt der Pfarrer schließlich den Wagen wieder in das rechte Geleise.

Wesentlich wichtiger ist die andere Novelle „Cordelia". Zunächst bietet sie eine kurze interessante Skizze in der Er-

1) Altes und Neues III, S. 276.

zählung Theobalds von der ersten Begegnung mit Cordelia im Försterhause. Er berichtet, er habe dort allerhand Märchen erzählt, und eines von ihnen deutet er an:

„Ich hatte mich in eine lange Erzählung vertieft, in welcher ich davon ausgegangen war, meinen eigenen wirren, durch wissenschaftliche Zweifel verstörten Zustand nicht ohne Selbstgefälligkeit zu schildern, indem ich zum Helden meiner Erzählung eine Art romantischen Ulysses erkor, der alle Reiche des Himmels und der Erde vergeblich durchwandert, um eine Heimat zu finden. Ich ließ den Unglücklichen, den ich so mitleidswert, als möglich, schilderte, die verborgenen Essen der Feuergeister betreten, bei Elfen, bei Astralgeistern Belehrung suchen, mit den Schatten Verstorbener disputieren, aber immer unbefriedigt zurückkehren. Natürlich blieb am Ende kein Ausweg, als freiwilliger Tod, ein Gedanke, den ich damals selbst mit großer Vorliebe in mir trug. Ich warf meinen Helden auf dem Meere über Bord, aber Nixen tragen ihn in's krystallene Schloß der schönsten Fee."

Damit bricht die Erzählung ab. Daß Vischer sich selbst mit dem Plane der Ausarbeitung einer solchen Novelle trug, das beweist die Notiz aus dem Göttinger Hefte, die den C. im „unterirdischen Krystallpalaste des Meeres" zeigt.

Im Mittelpunkte des Märchens sollte ein Motiv stehen, daß Vischers persönlicher Erfahrung entstammte, der schwere Zweifel. Aber dieses sollte das einzige persönliche bleiben. (Von dem Selbstmordgedanken brauchen wir nicht zu reden; er steht nicht selbständig neben dem Zweifelmotiv, ist vielmehr von ihm abhängig.) Der Träger der Handlung sollte im übrigen ein reines Phantasieerzeugnis sein. Es erscheint uns als sehr wertvoll, daß Vischer hier über seine Produktionsart so klar spricht, klarer noch als in dem „Zusatz". Denn für die Sonderlingsgestalt in allen ihren Phasen dürfen wir dieselbe Art annehmen, nur das Motiv wechselt.

Die wichtigste Figur der Cordelia-Novelle ist für unseren Zusammenhang der Christoph, jener Sonderling, auf den

Vischer selbst in den anfangs zitierten Worten des „Zusatzes" hinweist. Ein Bruder des „Helden" der Göttinger Aufzeichnungen und auch ein naher Verwandter Einharts. Lebhaft und lustig, ein wenig verschroben nach dem ersten Eindruck, aber ein prächtiger guter Kerl mit einem sehr ernsten Kern. Das Hauptcharakteristikum seines Wesens ist das ständige Versteckenspiel, und hier haben wir die Berührung mit den Einhartmotiven. Auch er scheint ein anderer, als der er eigentlich ist, und auch er trägt seine Maske mit voller Absicht. Warum er sie trägt, wird allerdings nicht erklärt, diese Frage hat aber auch keine Bedeutung für uns, die Tatsache, daß Vischer hier wieder einen Sonderling einführt und bei ihm wieder das Motiv der Maskierung verwertet, ist allein bedeutungsvoll genug.

Selbst eine Einzelheit findet sich wieder: das geheime Heft. Hier allerdings weniger ein Tagebuch als eine Aphorismensammlung. Es wird wieder zur Aufklärung über das Wesen des Schreibers benutzt, hat allerdings in der Komposition nicht entfernt die gleiche Bedeutung wie im „Auch Einer", und nicht nur, weil Christoph nicht die Hauptfigur ist. Es ist auch zu seiner Charakterisierung nicht so stark ausgenutzt, denn sein Inhalt ist ein krauses Gemisch von Ernst und burlesken Späßen.

In dem Helden Theobald steckt auch ein Stück Vischer, der Haß gegen die augenverdrehenden Frömmler. Aus Vischers eigenem Leben ist dieser ja so bekannt, daß er keiner Belege bedarf, er spricht sich immer und immer wieder scharf in seinen Schriften aus[1]). Hier ist er als einzelner Zug zur Belebung der Charakteristik verwandt. Auch er wirft ein Licht auf Vischers Verhältnis zu den Geschöpfen seiner Phantasie. — In einigen Einzelheiten sieht in beiden Novellen die Tücke des Objektes heraus. Zum Beispiel die geknetete Brotkugel, die den Amtmann hindert Felix die Hand zu reichen,

1) Z. B. Kritische Gänge, 1, 2 S. XX ff.

und der Faden, in den Christoph sich ausgerechnet in dem Augenlick verwickelt, wo er Theobald das verhängnisvolle Heft entreißen will. Aus diesen Kleinigkeiten geht wieder hervor, daß Vischer für jene Art der Komik immer ein gutes Auge gehabt hat.

Die übrigen Motive der Göttinger Aufzeichnungen, die Tierliebe, der Zweifel an der Naivität, auch jene merkwürdige Art von Blasiertheit (ich kann nicht begreifen, wie man für irgend etwas Eifer haben kann) finden sich in diesen Novellen nicht. Auch die Gedanken über Frauen kehren in dieser Art nicht wieder.

Mit diesen Novellen und Entwürfen scheint die Sonderlingsgestalt für Vischer zunächst erledigt. Erst dreißig Jahre später tauchen einzelne jener Motive wieder auf, ein Beweis, daß sie tief mit Vischers Wesen zusammenhingen. Aber ihre Stellung zu einander ist dann wesentlich verändert. Die Ursache davon liegt in der Einwirkung, die von der theoretischen Aesthetik herkam. Dieser müssen wir zunächst unsere Aufmerksamkeit schenken.

---

2. Kapitel.

System der Ästhetik.

Aus dem Jahre 1837 stammt die Schrift „Über das Erhabene und Komische". Um 1841 ist ein Vortrag gesprochen „Über das Erhabene und Komische mit Bezug auf Shakespeare", und im 2. Heft der kritischen Gänge finden wir den Plan zu einer Gliederung der Ästhetik. Dessen Ausführung bringt im ersten Bande die Gedanken der Schrift von 1837 erweitert und ergänzt, mit der Jahreszahl 1846. Der

Hegelschüler sucht in diesen Schriften nach der Art seines Meisters und auf dessen Lehre bauend, das Schöne aus metaphysischen Begriffen zu erklären. Damit kreuzt sich in der zweiten Bearbeitung, dem System der Ästhetik, die Ableitung aus Beispielen, die allerdings nur eine sekundäre Rolle spielen (sie sollten eigentlich nur zur Erläuterung dienen), aber doch auf die Wahl des Ausdruckes ihren Einfluß ausüben. Diese Beispiele zeigen, welche starke Beachtung Vischer damals der Tücke des Objektes schenkte; darum erscheint auch die „Ästhetik" von 1846 mehr auf diesen Punkt zugeschnitten, als die erste Fassung der Theorie des Komischen in der Schrift von 1837.

Wir lassen zunächst eine Darstellung dieser Theorie folgen, die im wesentlichen einen Auszug aus dem zweiten Teil des ersten Bandes der Aesthetik ist. Die Schrift „Über das Erhabene und Komische" unterscheidet sich von ihr im wesentlichen durch das Fehlen der Beispiele und der Polemik, überhaupt durch knappere Darstellung.

Das Schöne wird aus der Idee hergeleitet. Es ist die Erscheinung der Idee im Bilde, oder aber der Gattung im Individuum; dadurch, daß die Regelmäßigkeit, die die Gattung verlangt, mit den Abweichungen, die das in Zufälligkeiten haftende Individuum mit sich bringt, in eine Einheit vereinigt wird, entsteht das Schöne (§ 35), das ruhende Schöne.

Geraten nun diese zwei Bestandteile, Idee und Bild, oder wie Vischer auch oft synonym dafür setzt, das Allgemeine und das Zufällige miteinander in Kampf, so haben wir es mit dem Schönen im Widerstreit seiner Momente zu tun, das erhaben oder komisch ist, je nachdem die Idee mit ihren allgemeinen Anforderungen zu stark hervortritt, oder die Zufälligkeiten des Bildes eine zu große Bedeutung beanspruchen.

Das Erhabene können wir für unseren Zusammenhang außer Acht lassen.

Der Kernpunkt des Komischen ist Störung der allge-

meinen Regel durch das Zufällige; „das Gemeine und Niedrige bricht hervor, um dem Erhabenen den Fall zu bereiten" heißt es einmal[1]). Aus zwei Gliedern besteht das Komische, dem das gestört wird, und dem, das die Störung vollbringt.

Das erste Glied braucht nicht objektiv erhaben zu sein, durch die Brechung ins Komische wird es vergleichsweise erhaben, im Gegensatz zu seinem nunmehrigen Zustand. „Das Komische ist ein Verhältnisbegriff"[2]).

Darum braucht auch das Gegenglied nicht an sich gemein und niedrig zu sein, es ist „die räumlich und zeitlich begrenzte Einheit des Gebildes, samt allen mit ihr gegebenen Formen und Zufälligkeiten"[3]). „Je erhabener das erste Glied ist, desto höher darf auch das Gegenglied stehen"[4]).

Diese beiden Glieder werden nun zu einer widersprechenden Einheit zusammengefaßt[5]). Durch einen plötzlichen Zusammenstoß der beiden Glieder entsteht der Kontrast. Die Gegenglieder müssen „in eine Zeit eines Subjektivs zusammenfallen"[6]), um einen vollen Widerspruch zu ergeben. Dieses bezeichnet Vischer einmal als rückläufige Bewegung[7]), dann sagt er „der vorhergehende Zustand oder Akt faßt sich mit dem folgenden mitten im Umspringen an der Hand"[8]). „Dasselbe Subjekt muß in demselben Punkte zugleich als weise oder stark und als töricht oder schwach erscheinen". Als beleuchtendes Beispiel wird hier das Verhör im zerbrochenen Kruge genannt. „Die Identität des Subjektes ist in erster Linie Identität des Selbstbewußtseins. Der Widerspruch ist daher in seiner ganzen Tiefe erst gesetzt, wenn er als Widerspruch des Selbstbewußtseins mit sich zu Tage kommt"[9]). Das komische Subjekt soll neben dem Erhabenen zugleich die Befangenheit im Bewußtsein haben, aus der die Störung entspringt. Aber dieses Bewußtsein muß ihm der Zuschauer leihen aus seinem eigenen Bewußtsein, da es in dem irrenden

1) § 172. 2) § 169. 3) § 168. 4) § 170. 5) S. 379. 6) § 174. 7) § 174. 8) S. 282. 9) § 175.

Subjekte nicht vorhanden ist[1]). Wenn die Störung in dem irrenden Subjekte selbst begründet ist, z. B. jemand sucht die Feder, die er hinter dem Ohre stecken hat[2]), so ist das Leihen verhältnismäßig leicht, denn es ist durchaus vorstellbar, daß der Suchende im Grunde genau weiß, wo er die Feder hat, während doch das Suchen aus dem Nichtwissen folgt.

Schwieriger wird die Sache dagegen in einem anderen Falle, nämlich, wenn die Störung von außen kommt, und zwar so, daß das komische Subjekt gar nicht darum wissen konnte. Kommt die Störung von einem unbewußten Gegenstande, so leiht ihm der Zuschauer ein Vorherwissen und eine Beabsichtigung des Anstoßes. „Es eröffnet sich hierdurch ein Einblick, wie in eine neckende zweite Macht, welche die Welt des bekannten Bewußtseins und Wollens durchkreuzend überall mithandelt". Dieses geliehene Bewußtsein geht dann vom Störer weiter auf das komische Subjekt über.

Vischer gliedert das Komische in drei Stufen, das objektiv Komische, das er auch die Posse nennt, das subjektiv Komische, den Witz, bei dem die Komik nur aus dem anschauenden Subjekt auf das hingeworfen wird, über das er sich lustig macht, und drittens den Humor, das absolut Komische.

Dadurch, daß der Witz entdeckt, daß auch er selbst ein komisches Subjekt ist und nun beginnt, sich über sich selbst lustig zu machen, entsteht der Humor. Der Humorist muß selbst wirklich komisch sein und über seine eigene Komik lachen können.

Die humoristische Figur muß die Eigenschaften haben, die für ein komisches Subjekt Bedingung sind, und zwar muß sie das erste Glied desselben, das erhabene, „als ihren eigenen Gehalt in sich tragen"[3]). „Nicht nur als Wissen, sondern — — — als Gefühlsleben, als Macht des Gemütes in dem

1) § 176. 2) §§ 177, 178. 3) § 107.

erfüllbaren Sinne sittlicher Begeisterung"[1]) soll es ihm gegenwärtig sein.

„Diese Erhabenheit ist nun in einem und demselben Subjekte mit dem unendlich Kleinen behaftet"[2]). „Katarrh und Hühneraugen reichen hin, eine Natur wie sie der Humor fordert, unendlich unglücklich zu machen, denn sie hat die geistige Organisation, zu fühlen, was das heißen will, in der Ausführung der reinsten Zwecke gehindert, in den schönsten Augenblicken gestört zu sein durch Husten, Schneuzen, Spucken, Niesen, Hinken"[3]). Weit erheißt es vom Humoristen: „Ebenso macht er sich über die kleinsten sittlichen Flecken die grausamsten Vorwürfe"[4]).

Von diesem Schmerz befreit den Humoristen die Reflexion, durch die „er sich als Subjekt begreift und die beiden Gegenglieder ineinander setzt, sodaß er seinem erhabenen Ich das unendlich kleine, und diesem jenes unterschiebt". „Das unendlich Kleine im eigenen Subjekt erkennt er nunmehr als berechtigt und unendlich wertvoll, weil er es als Grund und Boden des Erhabensten erfaßt, und auf dieses ist er nicht stolz, weil es jenes Bodens nicht entbehren kann. — — So geht der Widerspruch der sittlichen Größe und Kleinheit, der Begeisterung und Verzweiflung in die reine Einheit der Selbsterhaltung und Selbstverlachung auf"[5]). „Die humoristische Persönlichkeit ist eine sich selbst verarbeitende, ihre Komik ist die Frucht eines selbst erlebten Kampfes", „ein im Kampfe und Schmerzen geborenes Selbstbewußtsein"[6]).

„Der Humor gehört der Erfahrung, der Btldung, nicht der leichten Unschuld der Jugend"[7]).

Ein weiterer wichtiger| Bestandteil der Vischerschen Theorie ist noch die Erweiterung der humoristischen Anschauung auf das Weltganze. „Sein ganzes eigenes Selbst ist ihm nur Bild und Brennpunkt des Widerspruchs, der durch das Welt-

1) § 207. 2) § 208. 3) § 208. 4) § 208. 5) § 209.
6) § 209 Anm. 2. 7) § 209 Anm. 2.

ganze geht" sagt § 210 vom Humoristen, und weiter, daß er „jedes Erhabene, das er in seinem Fall begleitet, als Form des absolut Erhabenen weiß"[1]).

„Der Humor weiß daher, wo er nur irgend ein Erhabenes in seiner Störung verfolgt, daß nichts rein ist, und sein Schmerz ist so allgemein wie seine Begeisterung, ja der tiefste Ekel und Überdruß an der Welt"[2]). Der Humorist erweitert dadurch, daß er das Störende, das innere oder äußere, beides mit Bewußtsein in ein allgemeines Subjekt zusammenfaßt mit dem Erhabenen, „sein Ich zur Welt, seinen inneren Widerspruch zum Weltwiderspruch, und was sich ihm als ein Verstricktes darstellt, ist — — — die Welt als unendliches Subjekt"[3]).

Die Befreiung von diesem „metaphysischen Schmerz" vollzieht dann die Reflexion gerade so wie die vom individuellen Schmerz.

In Posse und Witz gibt der Humor seinem komischen Empfinden Ausdruck, er läßt „in mutwilliger Verwechslung aus einer Gestalt die andere hervorscheinen, verstellt das eigene Subjekt und spielt hinter seiner Maske mit dem einfachen Bewußtsein der umgebenden Subjekte"[4]). Dieses bringt nun die Berührungen mit dem Wahnsinn: „Wie er (der Humor) — — — sich in allen Formen der Posse und des Witzes in unendlichen Übergängen herumwirft, so begreift sich, wie er dem gemeinen Verstande sich als Wahnsinn darstellen muß"[5]).

Drei Stufen des Humors beschreibt Vischer, den naiven oder die Laune, den gebrochenen und den freien Humor.

In der ersten Stufe, als deren Verkörperung ihm ein Falstaff erscheint, sind die Höhen und Tiefen des reinen Humors nur erst ahnend vorgebildet, er ist „Humor ohne die Tiefe des Kampfes"[6]).

„Das denkende Subjekt geht in sich und erkennt den eigenen Widerspruch und den der Welt in seiner schneidenden

1) § 210. 2) § 211. 3) § 211. 4) § 214. 5) § 215. 6) § 216 Anm. 1 Ende.

Herbe, dadurch, daß es ihn in seiner Allgemeinheit denkt, erliegt aber mitten im Versuche der Befreiung von diesem Schmerze". Es bleibt „ein nicht überwundener Ärger zurück" [1]. Mit diesen Worten wird der gebrochene Humor charakterisiert.

Der freie Humor hat noch eine Art Vorstufe bei Vischer, nämlich den sentimental gütigen, der nur am kleinen leidet, in ihm aber in seiner Liebe den innerlich verborgenen Wert entdeckt. Dieser „stille und heimliche Humor weiblicher Männer" [2] muß verzweifeln, wenn er auf die großen Widersprüche stößt, die durch das Weltganze gehen, und erst wenn er sich durch diese Verzweiflung hindurchgerungen und von ihr befreit hat, ist er der größte absolut freie Humor. Dieser große Widerspruch muß gedacht, und dann Besitz und Eigentum der Persönlichkeit werden, „in das Element der Unmittelbarkeit" [3] zurücktreten. Und „nachdem dieses Denken die letzten Haltpunkte einer bloß objektiven absoluten Erhabenheit — — — als vollendete Kritik zerstört und so, wie es scheint, die Verzweiflung auf ihre Spitze geführt hat, so kann, und zwar gerade dadurch die Befreiung eintreten" [4]. Der unendliche Schmerz erhebt das Individuum unendlich über alles niedrige, von dem es erst jetzt wahrhaft frei ist. Das bezweifelte Erhabene steht auf in der Unendlichkeit des zweifelnden Geistes" [5]: Die Erkenntnis des Wertes, den sein Geist mit seinem Leiden hat, läßt den Humoristen auch über diese Leiden Trost finden, der ihn frei macht von ihnen.

Das Komische wird erklärt aus dem Kampf und Gegensatz des Erhabenen gegen das Gemeine, des Allgemeinen, Notwendigen gegen den Zufall. Zwar wird das Kleine in diesem Kampf Sieger, aber das Hohe Erhabene besteht mitten in seinem Sturz noch fort, ohne Schaden erlitten zu haben. Das Subjekt wird in seinem erhabenen Streben durch das sinnliche Element, an das es gebunden ist, gestört und zu Fall gebracht, aber es kann trotz allem Grimm und Ärger zu seinem Fall

1) § 219. 2) § 221. 3) § 221. 4) § 222. 5) § 222.

beschaulich lachen. Der notwendige Anteil des Bewußtseins an diesem zwingt nun aber die Phantasie, dem Objekt eigenen Willen, Tücke unterzuschieben. Da haben wir schon vollkommen die Komik des „Auch Einer". Den § 178 der Ästhetik, der dieses näher ausführt, zitiert Vischer ja selbst in dem Zusatz. Allerdings muß man berücksichtigen, daß hier die metaphysische Ableitung des Komischen und Vischers eigener Sinn für den „Spuk des Puck" einander entgegen kamen. Die gewählten Beispiele zwingen die Ausführungen der Ästhetik weit mehr in diese Richtung hinein, als sie an den ersten Ausführungen der Schrift „Über das Erhabene und Komische" sichtbar wird.

Zwei weitere wichtige Motive des Romanes haben ihre Quelle in der Theorie des Humors. In erster Linie kommen hier die §§ 207 und 208 in Betracht. Da wird ausgeführt, daß der Humorist das Erhabene in sich tragen muß „als Gefühlsleben, als Macht des Gemütes". Und auf der anderen Seite genügt das Gefühl der allgemeinen menschlichen Schwäche und Abhängigkeit. „Katarrh und Hühneraugen reichen hin, eine Natur, wie sie der Humor fordert, unendlich unglücklich zu machen, denn sie hat die geistige Organisation, zu fühlen, was es heißen will, in der Ausführung der reinsten Zwecke gehindert, in den schönsten Augenblicken gestört zu sein durch Husten, Schneuzen, Spucken, Niesen, Hinken".

Die Tiefe und Reinheit des Gefühlslebens allein kann jenen Kampf verständlich machen. „Ebenso macht er sich über den kleinsten sittlichen Flecken die grausamsten Vorwürfe". Die Notwendigkeit der seelischen Vertiefung ist hierin begründet, aus ihr entwickelt sich die Zweiteilung der Komposition im Roman.

Das andere Motiv ist die philosophische Verallgemeinerung des Kampfes: „Der Humorist erweitert sein Ich zur Welt, seinen inneren Widerspruch zum Weltwiderspruch" sagt § 211.

Der Humorist muß sich dessen bewußt sein, daß er mit

seinem Leid, seiner Erdgebundenheit nicht allein steht, daß der große Gegensatz zwischen Hoch und Niedrig, Erhaben und Gemein das ganze Weltall durchzieht, das überall und zu allen Zeiten jener Kampf tobt. Aber ebenso muß er dessen gewiß sein, daß das Erhabene in diesem Streit keinen Schaden nimmt, auch nicht, wenn es zu Fall kommt. Er kann über den Kampf und unschädlichen Fall des Großen lächeln, denn sein eigener Boden bereitet dem Erhabenen diese Niederlage. Und dieses Lächeln hebt ihn über allen Streit hinaus.

---

3. Kapitel.

Die späteren ästhetischen Theorien.

Vischers Ansichten über die Stellung des Komischen in der Ästhetik haben sich später geändert; besonders die Hegelsche Art der „immanenten Dialektik" ließ er in seinen Kollegien fallen. Zeugnis von seiner späteren Ansicht über das Komische gaben zwei Aufsätze im 6. Heft der Kritischen Gänge (Neue Folge), der zweite Teil der „Kritik meiner Ästhetik" und die Besprechung von Karl Plancks Schrift über Jean Paul [1]). Dazu kommen die Vorlesungen, die Prof. Robert Vischer nach seines Vaters Tode im Druck herausgegeben hat: in den Vorlesungen über theoretische Ästhetik, die den Titel tragen „das Schöne und die Kunst" [2]) steht der Abschnitt über das Komische S. 190–192.

1) Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Bd., Stuttgart 1873, S. 1 ff. u. S. 133 ff.

2) Stuttgart 1898.

Dann findet sich im 4. Bande der Shakespeare-Vorträge[1]) S. 227 ff. eine kurze Abhandlung, deren Gegenstand ebenfalls das Komische bildet. Diese vier Schriften weichen im wesentlichen nicht voneinander ab, und wir wollen im folgenden Vischers Theorie des Komischen, wie sie sich nach ihnen darstellt, auseinanderzusetzen versuchen.

Der entscheidende Schritt geschah dadurch, daß Vischer begann, das Erhabene und das Komische nicht mehr aus der Selbstzerlegung des einfach Schönen zu erklären, sondern hier den Begriff des Häßlichen einführte: „Der Gang muß also folgender sein. Nachdem der allgemeine Begriff des Schönen behandelt ist, muß nach seinem Gegenteil gefragt, daß Häßliche muß also aufgenommen werden zuerst nur als das, was nicht sein soll, was ausgeschlossen, was ungültig ist. — — — Dann aber muß die Frage erhoben werden, ob daß Häßliche nicht auch zur (relativen) Gültigkeit im Schönen gelangen müsse, und sie ist aus den genannten Gründen zu bejahen. So ist also das Häßliche hier an der Stelle des Überganges zu den besonderen Formen, die im allgemeinen Wesen des Schönen auftreten, in doppelter Stellung aufzuführen: nach rückwärts betrachtet, dem einfach Schönen gegenüber, als Gegenteil dessen, was sein soll, als ausgeschlossen und ungültig, aber als beleuchtend für das, was sein soll, nach vorwärts betrachtet als das, was nun mit bedingter Gültigkeit einzulassen ist. Von da an begleitet es die Ästhetik auf allen ihren Wegen, bald ungültig, aber als abhebender Schlagschatten, bald gültig, eingelassen, aber als Feind, der überwunden werden soll. — Der Begriff des Häßlichen muß also nun in seiner ganzen Bestimmtheit gefaßt, viel vollständiger entwickelt werden, als ich getan habe, und dann ist durch ihn der Übergang in die widerstreitenden Formen, das Erhabene und Komische, zu vermitteln[2]).

1) Stuttgart u. Berlin 1901.

2) Kritische Gänge, Heft 6, S. 116, 117.

Eine bestimmte Form der Kreuzung zwischen Schön und Häßlich ist nunmehr das Komische, und zwar kann alles Häßliche für diesen Kampf verwandt werden. „Es kommt überhaupt nicht auf den Stoff an, auf das geistige Spiel, das mit ihm getrieben wird“ [1]). Allerdings ist dabei eine Einschränkung: Das Häßliche muß unschädlich sein oder wenigstens so scheinen, wenn eine komische Wirkung möglich sein soll. Die Bedeutung des Häßlichen, Kleinen in der Komik ist nun folgende: „Das unendlich Kleine wird im Gegensatz zum Erhabenen, dem unendlich Großen, dargestellt, wie es ihm ein Bein stellt. Und das muß plötzlich geschehen, sonst bekommen wir den Puff nicht, der zu allem Komischen gehört“ [2]).

Also das Komische ist eine plötzliche Durchkreuzung eines vernünftigen Zusammenhanges. Und zwar behält die unschädliche Verkehrtheit, das harmlose Unglück, das Pech recht. „Im Komischen – gilt – die Willkür, die liebe Schwäche, das Verkehrte Dumme, die Bagatelle“ [3]).

Sehr stark betont wird wieder das Moment der Unterschiebung: „Aber dazu kommt noch etwas ganz Wesentliches; und das Verdienst, es entdeckt zu haben, gehört Jean Paul, der, selber höchst produktiv im Komischen, als Philosoph das Komische viel tiefer und scharfsichtiger untersucht hat als andere. Es ist die Unterschiebung. Bei allem Komischen leiht der Zuschauer dem Gegenstand etwas aus seinem Bewußtsein und zwar sein Besserwissen. Wir würden nie lachen, wenn wir nicht dem irrenden Wesen (und das ist immer der Mensch, Tiere werden nur durch Vergleichung mit dem Menschen komisch) unterschieben würden, es wisse eigentlich das Rechte und verfahre doch so verkehrt. Dadurch bringen wir erst einen eigentlichen, ganzen Widerspruch hervor, und nur über einen solchen ist zu lachen. Eine totale Ungereimtheit

1) Shakespeare-Vortr. IV 231.
2) Das Schöne und die Kunst S. 182.
3) Das Schöne und die Kunst S. 180.

muß entstehen. Daß der Mensch weise und zugleich töricht ist, das erscheint uns unmöglich, aber es ist doch so, und nun müssen wir lachen. Diese Unterschiebung geschieht aber ganz unbewußt, ist ein ganz verhüllter Akt in dem mit staunenswerter Geschwindigkeit verlaufenden Geistesprozeß, wodurch der komische Eindruck entsteht" [1]).

Ebenso erscheint es Vischer auch hier als notwendig, den unbewußten Störungen einen Willen zu leihen. Als Beispiel wird hier u. a. der Hut angeführt, der wegweht und hin und her laufend den Verfolger zu verhöhnen scheint. „Es kostet wenig Phantasie, um uns vorzustellen, daß der Naturvorfall uns von einem Dämon als Streich gespielt wird" [2]).

Zur Komik gehört einer, der lacht, und einer, über den gelacht wird. „Beide sind Menschen; der Ertappende und der Ertappte". Ist nun der Ertappende und der Ertappte der Gleiche, so haben wir die reinste Form des Komischen, den Humor. „Die menschliche Blindheit kommt über sich zum Bewußtsein. Es ist die Besinnung des Menschen über seine Verkehrtheit. Also das Komische und zwar das wahrhaft, das humoristisch Komische ist der über seine Schwäche sich ertappende und zur Besinnung kommende Mensch. Darin liegt eine Befreiung. Indem ich mich erkenne, löse ich mich aus der Enge; ich steige heraus, ich entlaste mich [3]).

Diese Befreiung ist nun das wichtigste am Humor, sie tritt überall in den Vordergrund, wo Vischer vom Humor spricht. Und wo seine Sprache nicht mehr den Hegelschen Zwang trägt, beleuchtet er sie tief und eingehend. Sehr klar wird diese Bedeutung der Befreiung in jenem Artikel, der sich mit Plancks Buch über Jean Paul befaßt. Jean Paul fehlte die Kraft, sich ganz frei zu machen, sein Humor behält immer einen leidenden Zug; darum kann ihn Vischer

1) Das Schöne und die Kunst S. 185.
2) Das Schöne und die Kunst S. 186.
3) Das Schöne und die Kunst S. 187.

nicht für einen reinen Humoristen ansehen. Das „Nestmachen", die Rückkehr zur Idylle genügt ihm nicht. „Entfaltung, Ausdehnung des eng begrenzten Humors der gemütlichen Idylle — — auf das Ganze des Lebens" [1]).

An dessen Stelle will Vischer aber auch das tatkräftige Handeln gelten lassen; „auch der Humor hat seine Basis ja im Ernste, und es ließen sich kräftig handelnde Menschen darstellen, die recht in dieser Welt zu Hause sind, und doch mild über ihre Widersprüche lächeln" [2]). Die Ausdehnung des Humors auf das Weltganze muß aber immer ihren Anfang nehmen von den persönlichen Erfahrungen des Humoristen: „Es liegt in der Natur des Humors, daß er vom eigenen Ich ausgeht, die Widersprüche sich zum Bewußtsein bringt, womit die eigene Persönlichkeit behaftet ist, dann auf die Welt hinausblickt und in ihr das auseinandergelegte Bild des selbsterlebten Konflikts erkennt und anschaut: der Widerspruch im Ich und der Weltwiderspruch sind einer und derselbe" [3]).

Im Grunde genommen sind diese Ausführungen von denen in der Ästhetik nur durch den Ausgangspunkt verschieden. Dort bildet den Beginn aller Ausführungen die metaphysische Ableitung des Schönen. Aus der Idee wird alles erklärt. Damit hängt auch die Schwäche jener alten Ausführungen zusammen: ihre Gewaltsamkeit und der Mangel an Leben und Anschauung. In den späteren Ausführungen ist nun aber alles Anschauung und Leben geworden. Betrachtend zerlegt der Kunstphilosoph Vischer die einzelnen Formen des Schönen, die lebendige Erscheinung bildet immer den Angriffspunkt für seine Untersuchung. Seine Resultate sind aber nicht wesentlich andere geworden, als in dem System der Ästhetik. Wenigstens, was unser Gebiet angeht, das Komische und besonders den Humor. Hier wie dort ist das Wesen der Komik Störung,

1) Kritische Gänge N. F. 6, 146.
2) Kritische Gänge N. F. 6, 142.
3) Kritische Gänge N. F. 6, 147/148.

Durchkreuzung, Kampf. Und zwar Kampf des Großen gegen die Bagatelle, die Dämonen des Zufalls. Die Bagatelle bleibt Sieger, aber das besiegte Große erleidet keinen Schaden. Auch die Stellung des Bewußtseins, die Unterschiebung ist die gleiche geblieben. Und nicht anders mit der reinsten Form des Komischen, dem Humor. Hier wie dort Selbstbefreiung durch Lachen über die eigenen Schwächen, hier wie dort Ausdehnung des Schwächebewußtseins auf das All und Überwindung durch Lächeln. „Der wahre Humorist weiß eben, daß es in der Welt überall etwas lottert, und ist stets gestimmt, darüber zu lächeln, ohne daß er darum irgend meinte, es sei alles Nichts" [1]).

Doch in den späteren Ausführungen ist alles plastisch, voll anschaulicher Kraft und darum erscheinen sie viel näher verwandt mit der dichterischen Gestaltung des Humors im „Auch Einer" als die Ästhetik von 1846, trotzdem die Parallelen in den Beispielen nicht so deutlich sind.

Alle jene Züge, der ewige Kampf gegen das Kleine, das befreiende Lächeln, das über allen Schmerz hinweghilft, der tiefe Ernst des Humoristen und sein weiter Blick, all dieses ist in den Vorlesungen so klar und kräftig, daß bis zur dichterischen Gestaltung nur noch ein kleiner Schritt scheint.

---

1) Kritische Gänge N. F. H. 6, S. 127.

II. Teil.

Albert Einhart.

Das erste Zeugnis für die Entstehung des „Auch Einer“ bietet ein bisher nicht veröffentlichter Brief Vischers an David Friedrich Strauß vom 19. Januar 1867. Die betreffende Stelle hat folgenden Wortlaut: „Im Kopfe wühlt mir eine Humoreske: Bild eines Kerls, den der Ärger über die kleinen Zufälle, die Schnupfen, Katarrhe 2c. halb toll macht, und der sich eine Metaphysik, Dämonenlehre ausbildet. Ich möchte Dir gern erzählen und Du solltest lachen, aber es ist mir hier zu weitläufig. Und wie soll ich zur Ausführung gelangen?“

Also der sonderbare Kauz, der schrullige Mensch sollte gestaltet werden, „dessen Verdruß über die lästigen Zufälle, die das Tun und Genießen des Menschen zu kreuzen pflegen, in fein schwebender Grenzlinie bis an den Wahnsinn streifte“, wie es in „Altes und Neues“ [1]) heißt. Die Aufgabe der Dichtung sollte ein Bild sein, eine Art geschriebenes Porträt. Also kein Romanvorwurf, denn es handelt sich nicht um Geschehnisse, sondern um Abbildung eines Charakters. Am Ende der Dichtung soll nicht etwas anderes dastehen als am Anfang, nicht soll die Veränderung, die Entwicklung das Mittel des Ausdrucks sein, sondern am Anfang und am Ende steht

1) 3. S. 351.

der gleiche Albert Einhart, dessen unverändertes Wesen der Ausdruck des künstlerischen Gehaltes ist. Ein ruhendes Bild soll gegeben werden. (Wir werden weiter unten ausführlicher auf diesen Punkt zurückkommen.) Ein künstlerisches Problem, das sehr selten behandelt wird. Es gibt ja auch für diese Dichtgattung in der Ästhetik keinen Namen, geschweige denn eine Theorie ihrer Form. Einem weniger sicheren Gestalter hätte es jedenfalls sein Werk verdorben, daß keine Form dafür vorhanden war, Vischer bot es Vorteile. Er konnte die Form ganz frei aus seiner Aufgabe herauswachsen lassen, konnte sie durchaus organisch von innen heraus gestalten.

Sehen wir uns zunächst die Aufgabe etwas näher an: „Du sollst lachen" schreibt Vischer an Strauß, also die Figur sollte komisch werden. Und zwar sollte die Komik κατ' ἐξοχήν gestaltet werden, der Kampf planvollen Wollens gegen den sinnlosen Zufall, in seiner unschädlichsten aber typischsten Form, der Aufwand großer Mühen um ein Nichts, bedingt durch die Tücke dieses Nichts. Als das absolute Gegenteil des wollenden, ringenden Menschengeistes erscheint das Objekt, die Willenlosigkeit, das Tote. Und doch hat dieses Tote die Macht, den kämpfenden Menschengeist zu stören, mitten in seinen erhabensten Momenten ihn zum Gespött zu machen. Plan- und ziellos stört es, unschädlich zwar, aber lästig, oftmals fast unerträglich. Dieses Objekt ist die Urform des Störenfriedes, der in der Komik sein Wesen treibt.

Schon in den ersten Jugenddichtungen Vischers, den beiden Novellen von 1836, klingt das Motiv des Kampfes gegen die Tücke jenes Objektes an[1]). Vischer muß natürlich selbst diese Komik empfunden haben, das ist eine unumgängliche Voraussetzung für die dichterische Beschäftigung mit ihr. Auch an sich selbst hat er sie beobachtet, wie z. B. ein paar Worte beweisen, die sich im ersten der Briefe aus

1) Vergl. oben.

Italien finden:[1]) „Ein zweiter Mensch, der in mir ist und mir alles zu verleiden sucht, ein hämischer, mürrischer, widerwärtiger hypochondrischer Kerl, flüsterte mir zu: wohin will denn eigentlich der Mensch da? „Nach Italien". Hier erhob der andere ein höhnisches Gelächter. Sie nach Italien? Der Hans Unstern, dem das Butterbrot immer auf die gestrichene Seite fällt? Sie werden auf der ersten Station die Börse verlieren, wenn Sie die schönsten Gegenden sehen wollen wird es eben regnen; Ihr Hühnerauge, mein Verehrtester wird Ihnen, wie kürzlich in München, das Gehen unmöglich machen . . ." Aber weit wichtiger ist ein Zug, den Julius Ernst v. Günthert in seinen Erinnerungen an Vischer erzählt:[2]) „Beim Abschied leistete ich dem Freunde Beistand beim Packen seiner mannigfachen Gegenstände, die er sämtlich auf Sofa, Tisch und Stühle ausgekramt hatte — doch mehr mit den Augen, wie er wünschte, als mit der Hand. Dabei war er stets eigen und possierlich. Es fehlte ein Hemd, siehe da, es war bereits eingepackt. Dort lag noch ein Schnupftuch — er hielt es schon im Koffer verwahrt. Nun rutschte ihm ein Stückchen Seife aus, das er eben in einen Streifen Zeitungspapier wickelte. Dann wird der Rasierspiegel vermißt und endlich — ein Werk des Dämons, der ihn plagte, zwischen dem Tischchen und dem Spiegel über ihm eingeklemmt gefunden. Und der Kellner kommt nicht mit der Rechnung! Als ihn wiederholtes, gesteigertes Zerren am Glockenzug herbeigerufen hat, und er bezahlt ist, will Vischer noch einige Worte gemütlich sprechen und dazu eine jener kurzen österreichischen Regiezigarren rauchen, die er so sehr liebt. Da fehlt das Messerchen zum Abschneiden, welches ihn nach Griechenland und seither überall hin begleitet — ein teures Andenken. Es war verlegt, verdeckt durch die „Ulmer Schnellpost", be-

---

1) Fr. Th. Vischer Briefe aus Italien, herausg. v. R. Vischer, München 1907, S. 9.

2) Günthert, S. 89

findet sich ganz in der Nähe, wird erst nach längerem Suchen entdeckt! All das geschieht ihm zum Possen – denn die Gegenstände haben eine Seele, und all diese Seelen gehören Teufelchen, welche ihn necken, ärgern, verfolgen! Das war Vischers Gespensterglauben". Das ist eine Erinnerung aus dem Jahre 1866, auf das auch der Brief an Strauß mit den ersten Andeutungen der Einhartfigur hinweist[1]).

Aus dieser Tatsachenreihe läßt sich Wichtiges schließen. Die ersten leisen Andeutungen der Komik, die in dem Kampf zwischen Mensch und Objekt liegt, finden sich in Vischers Jugenddichtungen. Aus den Briefen aus Italien sehen wir, daß dieser Gedanke ihn weiter beschäftigt, daß er diese Komik an sich selbst beobachtet. Und fast 30 Jahre später stört und quält sie ihn selber so, daß Günthert von einem Gespensterglauben redet. In demselben Jahr denkt dann Vischer daran, diese Komik zu gestalten, in den Mittelpunkt einer Dichtung zu rücken. Diese Zusammenhänge scheinen das Verhältnis Vischers zu jener Idee ganz zweifellos klarzustellen: Er hat mit ihr gespielt, solange bis sie Herr über ihn wurde, anfing mit ihm selber zu spielen und ihn zu quälen. Dann hat er sie objektiviert, in einem Kunstwerk gestaltet, um sich so von ihr zu befreien. Das ist ein Vorgang, wie ihn die Literaturgeschichte oft aufgewiesen hat als Entstehungsursache einer Dichtung, und wie er noch oft und gern nachgewiesen wird.

Aber der Versuch, diese beliebte Erklärung auch auf die Entstehung des „Auch Einer" anzuwenden, die oben gegebenen Belege dafür „gehörig auszunutzen", wäre ein Fehlgriff, trotz des schweren Gewichtes, das der Ausdruck Gespensterglaube zu seinen Gunsten in die Wagschale zu werfen scheint.

„Du sollst lachen", schreibt Vischer an Strauß; das ist entscheidend für seine Stellung zu diesem Motiv. Er hat es von Anfang an komisch aufgefaßt, und diese Auffassung ist die gleiche geblieben bis zur ersten Idee der Ausführung.

---

1) S. oben.

Das bedingt natürlich diesem Gedanken gegenüber völlige Freiheit, den geraden Gegensatz zu fixer Idee oder Selbstqual. Güntherts Bezeichnung als Gespensterglaube kann mithin nur scherzhaft gemeint sein.

Wir bedürfen jener Erklärung auch gar nicht, um zu begreifen, wieso das, was in den ersten Novellen nur ganz versteckt im Rankenwerk auftritt, jetzt bedeutungsvoll in den Mittelpunkt einer Dichtung gerückt wird. In den zwei vorigen Kapiteln haben wir ausgeführt, welche Rolle jenes Motiv in der Ästhetik gespielt hat; es erschien Vischer als die reinste Form der Komik, als ihr Urtypus. Das war Anlaß genug, es gestaltend in den Mittelpunkt eines Capriccios zu rücken.

Ein Mensch, der sich in den Kampf gegen das Objekt verbiestert und verbohrt, war nötig, um jener Komik ein Feld zu schaffen, ein Narr; das Bild dieses Narren zu entwerfen, war die ursprüngliche Aufgabe. Die Theorie des Komischen fordert Beseelung des störenden Objektes durch die Phantasie. Was lag näher, als diesen Phantasieakt durch den Narren vollziehen zu lassen? Aus dem Kampf gegen das Objekt wird der Kampf gegen die bösen Geister, die in den Dingen wohnen. Und von einzelnen Dämonen zu einem System, einer närrischen Mythologie ist nur ein kleiner Schritt.

Es wird natürlich niemandem einfallen zu behaupten, daß Vischer so Schritt für Schritt konstruierend seine Idee gefunden und gestaltet hätte. An sich erscheint es als ein Widerspruch, dem Dichter auf den Wegen intuitiven Schaffens mit den Mitteln der Logik folgen zu wollen; derartige Versuche müssen sich immer darauf beschränken, eine Ahnung von den psychischen Zusammenhängen zu geben, die den Dichter zu seinen Bildern geführt haben. Wie dieses genauer und im Einzelnen vorgegangen ist, können wir nie wissen.

Die Idee war ursprünglich rein auf das Komische beschränkt, ihre Ausführung hätte eine Schnurre gegeben, eine köstliche Schnurre vielleicht, aber nicht mehr. „Ich wollte

einen Scherz machen, eine Humoreske schreiben, es sollte weiter nichts werden als ein Capriccio" [1]).

Aber es wurde mehr als ein Capriccio. Vischer sagt selbst, der Stoff sei ihm unter den Händen gewachsen, und zwar geriet er in ein anderes ästhetisches Gebiet, als eigentlich in Vischers Absicht gelegen hatte. Ursprünglich sollte er in das Gebiet kommen, das Vischer als die erste Stufe des Komischen bezeichnet, in das Gebiet der Burleske, der Posse. Jetzt ist das Werk eine Schöpfung des höchsten und freiesten Humors geworden. Fast wider des Schöpfers Willen, so scheint es nach seinen eigenen Angaben in jenem Zusatz: [2]) „Das Ding wuchs mir aber unter den Händen, vor allem dadurch, daß die Notwendigkeit sich aufdrängte, dem A. E. mehr und mehr Züge zu leihen, so daß er eine ganze, runde Persönlichkeit werde. Man begreift diese Nötigung aus innerem Grunde. Je barocker, je kleinlicher in das verbohrt, was andere nicht der Rede wert finden, desto mehr mußte ihm anderweitiger Wert geliehen, ja gerade an diesem Werte, just an dem tiefsten Bewußtsein und Gefühl der Höhe des Geistes mußte die Schneide der Empfindlichkeit gegen das lästig störende Bagatell geschliffen werden. Der Mann mußte überhaupt Lebensinhalt bekommen, erlebt haben, Vieles und Schweres. So gab es denn mehr und mehr hinzuzutun, die Glieder des Capriccio streckten sich und nahmen endlich einen Umfang an, der dem fertigen Opus den Namen Roman zugezogen hat". Aus dem Narren wurde ein Humorist, ein Mann, der frei über seine Schwäche lachen kann, weil er sich über sie klar ist. Die Komik geht in die Tiefe, erscheint nicht mehr als ein einzelner spaßhafter Zug, sondern ist eng verwoben mit dem innersten Gefühlsleben; wir stehen an der Grenze von Spaß und Ernst, im eigentlichen Gebiete des Humors, der „den einen Fuß im Himmel, den andern im Bagatell der Erde hat" [3]).

---

1) A. u. N. 3. S. 356. 2) A. u. N. 3. S. 356.
3) A. u. N. 3. S. 360.

Daraus, daß die Dichtung in die Sphäre des Humors rückte, ergeben sich für die Gestaltung neue Forderungen. Hier muß nun immer im Auge behalten werden, daß Vischer nicht konstruktiv vorgegangen ist, daß sich gestaltende Kraft und ästhetische Durchbildung die Hand reichten. Erst die Erfüllung der ästhetischen Forderungen für den Humor rückte das Werk in jenes neue Gebiet hinein. Aber dadurch, daß dieser neue Gehalt in die Dichtung hineinkam, erhielten die Züge des Humors erst die künstlerische Notwendigkeit und Berechtigung. Es handelt sich hier um die zwei Hauptpunkte, in denen das Wesen des Humors begründet liegt, um die Erkenntnis, daß das Leiden allgemein und notwendig ist, und um die Befreiung durch das Lachen. Einhart steht nun nicht mehr als einzelnes Ich da, sondern er muß sich fühlen als der Typus Mensch. Das Bewußtsein muß ihn durchdringen, daß er seinen Kampf gegen das Objekt nicht etwa als ein einzelner Pechvogel durchkämpft. Er muß aus dem Gefühl heraus handeln, daß jener Kampf eine Folge des großen Widerspruches ist, der durch das ganze Weltall geht, des Widerspruches zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Geist und Materie, Freiheit und Gebundenheit.

Aber der Humorist muß Sieger bleiben über alles Leid, das ihm aus dieser Erkenntnis erwächst. Der Humor fordert kraftvolle Naturen, lebensstarke Optimisten, Überwinder. Lachen muß der Humorist können, durch Lachen muß er sich über sich, über seinen Kampf und sein Leid hinausheben können. Das Lachen muß ihn befreien, er muß sich lachend über seine Kämpfe und Sorgen stellen, sich in ein „oberes Stockwerk" zurückziehen können, von dem aus ihm das andere als klein erscheint, als unbedeutend und verächtlich.

Ernst und Spaß wohnen als ungleiche Brüder nebeneinander in Einharts Seele. Er spielt mit den komischen Vorstellungen vom tückischen Objekt, aber manchmal hat es auch den Anschein, als ob sie mit ihm spielten: er leidet unter ihnen. Hin und her geht das Spiel so. Damit Einhart

Sieger bleiben kann, muß er ein ernster, kräftiger Mensch sein; er muß aber auch ein Spaßvogel sein, damit er überhaupt spielen kann: So ist Einharts Inneres gespalten; es birgt einen Gegensatz in sich. Einen Menschen als Träger eines solchen Gegensatzes hatte Vischer früher schon gestalten wollen: die Göttinger Aufzeichnungen enthalten die Ansätze dazu, die Novelle Cordelia einen Versuch der Ausführung. Das wird nun alles wieder wach, und die alten Züge mischen sich jetzt mit der Humoristenfigur, geben ihr Leben und Farbe, werden selbst tiefer und männlicher, reif und ernst. Das ist Albert Einhart.

Ein sonderbarer Kerl, schrullig und verschroben, im Innern aber von einer weichen Gutmütigkeit war der alte Christoph, und Ähnliches wiederholt sich hier. Ein empfindsames, weiches Innenleben, leicht verletzlich. Darum zieht Einhart sich in sich hinein, verschließt seine Gedanken und Gefühle vor Fremden. Aber sein Temperament ist zu stark, um ihn schweigsam sein zu lassen. So kramt er denn vor den Leuten seine Schnurren aus, übertreibt sie und macht sich über sie und die Leute lustig. Das wäre der alte Gegensatz zwischen außen und innen und gleichzeitig der Mensch mit dem Doppelwesen, der Januskopf mit einem lachenden und einem ernsten Gesichte.

Doch bleibt Vischer nicht dabei stehen. Er zeigt uns Einhart schon von außen als eine zwiespältige Natur. Ernst und Spaß wechseln ab auf seinem Gesichte, das reinste Gemütsleben und die albernsten Narreteien scheinen in ihm nebeneinander zu wohnen. Zwischen den äußersten Polen scheint sein Innenleben hin und her zu schwingen, sein Eindruck ist der tiefster Zerrissenheit, eines fast unglaublichen Gemisches aus den verschiedensten Ingredienzien, aus höchster Sittlichkeit und albernstem Narrentum. Aber der Widerspruch löst sich, sobald Einharts Inneres enthüllt wird. Aus einer im Grunde durchaus einheitlichen Anlage des Seelenlebens wächst beides heraus, der Ernst und die vermeintliche Narrheit; erklärt und berechtigt steht diese neben jenem. Auch da haben wir noch

einen Gegensatz zwischen außen und innen, aber das Bild hat sich trotzdem ganz verschoben; der alte Gegensatz Ernst und Spaß ist auf die Außenseite gelegt, die somit gespalten erscheint, im Innern haben wir dagegen Einheit, der neue Gegensatz zwischen außen und innen ist der zwischen Widerspruch und Lösung, Zwiespältigkeit und Einheit.

Auf diesem Gegensatz baut Vischer sein Werk auf: aus ihm ergab sich die Komposition, deren wichtigste Gliederung darum eine Zweiteilung werden mußte.

Einhart fällt zunächst einem Fremden auf, als ein Besonderer unter vielen Gleichgiltigen. Ein sonderbarer Kauz, dessen Gedanken krumme und verschlungene Pfade gehen. Nur hin und wieder leuchtet der Ernst durch, um aber bald wieder von allerhand Narretei überwuchert zu werden. Der Eindruck steigert sich immer mehr, aber die Ahnung von seinem verschlossenen Innenleben wird dabei auch stärker und stärker, ohne daß klar wird, was eigentlich in ihm steckt. Den Höhepunkt dieses Teiles bildet die Pfahldorfgeschichte [1]), in der Ernst und Unsinn am tollsten durcheinander wirbeln.

Der Aufenthalt in Einharts Heimat bereitet den Umschwung vor, er bringt die ersten Ansätze zur Klärung, aber immer noch wieder taucht der sonderbare Zwiespalt auf; um allen Ernst ranken sich wunderliche unverständliche Narrheiten. Erst mit dem Tagebuch kommt die Aufklärung. Alle Wildheit und Unklarheit löst sich auf, Einharts wahres Bild tritt unverschleiert zu Tage, als das eines ernsten edlen Mannes, der aber so verschlossen ist, daß er erst tot sein muß, ehe sein Inneres sich enthüllen kann. Diese Verschlossenheit weist nun mit Notwendigkeit auf die Tagebuchform hin, als das beste Mittel, Einharts wahres Wesen zu ergründen, den Weg zu weisen in die Tiefen seines Denkens und Fühlens. Wir kennen

---

1) Die Entstehung dieser eingeschobenen satirischen Novelle beschreibt Vischer selbst eingehend im Zusatz. (A. u. N. III S. 349 f. u. 355). Wir brauchen hier nicht weiter darauf einzugehen.

diesen Kunstgriff bereits aus den Aufzeichnungen und der Novelle Cordelia. Hier tritt er wieder auf, aber in weit höherer Bedeutung. Dort war er nur gelegentlich, episodisch herangezogen, jetzt setzt er am wichtigsten Punkte der ganzen Komposition den Umschwung ins Werk. Das weist noch einmal auf das Verhältnis Einharts zu Christoph hin. Die Einhartmotive finden sich in den alten Novellenplänen bereits vorgebildet, aber als Einzelheiten unter vielen anderen. Sie kehren jetzt wieder, frei von fremdem Beiwerk, klar ausgereift und klar durchgeführt, als Seele eines organischen Ganzen; in einer Dichtung haben sie ihre reine Gestalt gefunden.

Daß Vischer im Alter wieder aufnahm und ausführte, was er als Jüngling angerührt und angedeutet hatte, spricht für die persönliche Bedeutung, die diese Motive für ihn hatten; auch auf seine eigene Entwicklung scheint hier ein Licht zu fallen.

Wir haben nachgewiesen, daß die Komposition des „Auch Einer" logisch und notwendig aus dem Gegenstand der Darstellung, dem Charakter Einharts hervorgewachsen ist; doch liegt allen diesen Ausführungen noch eine unbewiesene Behauptung zu Grunde, nämlich die, unser Werk sei kein Roman, Vischer stelle im „Auch Einer" keine Handlung dar, er beschreibe. Mit der Richtigkeit dieser Behauptung stehen und fallen die ganzen Ausführungen über die Komposition; darum müssen wir ihr noch eine längere Untersuchung widmen.

Ist im „Auch Einer" Handlung dargestellt oder nicht? Was würde der Begriff Handlung in diesem Falle bedeuten, was würde es heißen, der Gegenstand unserer Dichtung ist eine Handlung? Im Mittelpunkte der Darstellung steht ein Charakter, die Handlung müßte sich also an ihm zeigen, das heißt, er müßte ihr Objekt sein, sich verändern. Am Ende müßte der Charakter Einharts ein anderer sein als am Anfang. Schon da stoßen wir auf eine Schwierigkeit: Was

heißt hier Anfang und Ende. Die ersten Teile des Werkes liegen zeitlich später als andere, die ihnen folgen, also schon da haben wir nichts durchgehendes, nicht „Anfang" und nicht „Ende", woher sollte für das ganze eine einheitliche Handlung kommen?

Bliebe das Tagebuch. Die Frage, ob darin Handlung dargestellt sei, erscheint zunächst überflüssig; man möchte sie mit einem unbedingten „Ja" beantworten. Aber dieses unbedingte „Ja" wäre unbedingt falsch. Eine Handlung müßte eine Entwicklung sein, das heißt es müßte am Ende etwas anderes dastehen als am Anfang, durch diese Veränderung sollte der Eindruck der Dichtung erzielt werden. Das ist im „Auch Einer" auch im Tagebuch nicht der Fall. Der reife Mann beginnt das Tagebuch, und seine Art ändert sich im wesentlichen nicht bis an das Ende. Man könnte allerdings zwei Einwände dagegen machen: das Tagebuch zeigt das Werden der Koboldmythologie und es zeigt eine Läuterung durch das Verhältnis zu Frauen. Dieses beides bietet Handlung, das ist nicht zu bestreiten, aber weder das eine noch das andere hat so große Bedeutung, daß man es als das Thema des Tagebuches bezeichnen könnte. Das Thema ist Einharts Denken und Fühlen, alles andere dient dem nur, auch jene beiden Punkte treten dagegen zurück, haben nur episodische Bedeutung. Und daß Handlung in Episoden auch Handlung im ganzen bedeute, wird doch wohl niemand behaupten. Schwieriger ist ein anderer Einwand zu beantworten; gegen das Ende werden die Notizen im Tagebuch ruhiger, das Alter und der nahe Tod werfen ihre Schatten voraus; da haben wir auch wieder Handlung. Allerdings haben wir sie, aber sie ist auch hier wieder nur Begleiterscheinung. Es liegt in der menschlichen Natur, daß sie mit dem Alter ruhiger wird, und damit mußte Vischer rechnen. Aber dieses Ruhigerwerden ist nicht Zweck der Darstellung, es kommt von selbst und ganz nebenher, als belebendes Beiwerk.

Doch ließe es sich auch denken, daß ein Charakter fest und

unverändert steht im Toben der Geschehnisse, daß dieses Überdauern Gegenstand der Darstellung sein sollte. Oder auch könnte ein unveränderter Charakter durch allerhand Geschehnisse geführt werden; auch dann wäre von Handlung zu reden. Der zweite Fall kommt für uns nicht in Betracht, denn dort liegt der Ton auf dem, was mit dem Menschen geschieht; in „Auch Einer" liegt er auf dem Menschen selbst. Anders im ersten Falle, auch dort steht der Mensch im Mittelpunkte, nicht die Geschehnisse. Aber auch dort ist der Zweck der Darstellung das Verhältnis des Endes zum Anfang. Das Gleichbleiben soll anschaulich gemacht werden, und davon ist im „Auch Einer" auch im Tagebuch nicht die Rede. Das Gleichbleiben ist dort gewissermaßen Voraussetzung, ein Gleichbleiben oder Verändern steht gar nicht in Frage. Albert Einhart ist so, ob am Anfang oder am Ende oder in der Mitte, das ist gleich. Er ist so, und damit gut.

Also eine Handlung soll nicht dargestellt werden, damit ist auch die bekannte Kritik Spielhagens erledigt; „Auch Einer" ist kein Roman und hat nie einer sein sollen. Also kann man ihn auch nicht an den Romangesetzen messen [1]).

Aber sogleich stellt sich eine neue Schwierigkeit ein. Jedenfalls gehört Vischers Dichtung in die erzählende Kunst, muß sich also deren Gesetzen fügen. Der Einwand, die Kunst brauche keine Gesetze anzuerkennen, ist natürlich dagegen nicht zu brauchen, denn er ist Geschwätz. Die Wirkung jeder Kunstart ist an gewisse Bedingungen gebunden; werden diese nicht erfüllt, so ist eine Wirkung unmöglich. Das sind die Gesetze

1) Auch Vischer selbst hat dies, sein Werk nie als Roman angesehen wissen wollen. In dem Zusatz (Altes u. Neues 3, S. 345 ff.) schreibt er (S. 356 f.) über diese Frage: „So gab es denn mehr und mehr hinzuzutun, die Glieder des Capriccio streckten sich und nahmen endlich einen Umfang an, der dem fertigen opus den Namen Roman zugezogen hat — sehr zu seinem Unglück! Am Maßstab des Romans gemessen, muß es ja dem Armsündergericht verfallen! Meint man denn, der Autor wisse nicht, daß dieser Stiefbruder des Epos ein breiteres Weltbild, eine reiche Vielheit von Charakteren, Zuständen, Schicksalen verlangt?"

der Kunstarten, und sie muß der schaffende Künstler beobachten, wenn anders sein Werk ein Kunstwerk sein soll.

Der „Auch Einer“ gehört in das Gebiet der erzählenden Kunst, und eines von deren wichtigsten Gesetzen ist das: Alle Beschreibung muß in Handlung aufgelöst werden. Wir haben aber gerade nachgewiesen, daß in unserer Dichtung keine Handlung dargestellt wird. Was nun?

Wir wollen einen Augenblick auf das berühmte Schulbeispiel zurückgehen, auf den Schild des Achilleus. Etwas soll dargestellt werden, das nicht wird, sondern das ist. Die Beschreibung eines unveränderten Objektes soll gegeben werden, sie ist der Gegenstand und das Ziel der Darstellung. Aber eine solche Beschreibung eines Ruhenden ist unepisch, denn sie stellt keine Handlung dar. Homer muß so tun, als ob er Handlung darstelle, er muß die Beschreibung mit Handlung verhüllen. Handlung ist da, aber sie liegt nur in der Form, nicht im Inhalt. Ebenso ist es auch beim „Auch Einer“. Vischer stellt sich so, als ob er etwas erzählte, während er in Wirklichkeit nur beschreibt. Er tut, als ob er erzählen wollte, wie er jenen Mann kennen lernte, und was ihm alles mit dem Sonderling passierte. Mehr als das, er erfüllt diese Erzählung mit Leben, mit Spannung. Ein Widerspruch entrollt sich, steigert sich, um sich dann plötzlich zu lösen. — Aber hinter der Handlung voll Bewegung und Spannung verbirgt sich die Schilderung eines Charakters, der unverändert der gleiche ist, am Anfang wie am Ende.

Das Bild eines ringenden Mannes, der Januskopf mit einem lachenden und einem ernsten Gesichte, sollte in Vischers Dichtung gestaltet werden, der Spaßvogel mit den Tränen in den Augen, der Mann, dessen Streben nach Einheitlichkeit seines Innern zusammen mit männlich schamhafter Verschlossenheit dem Fremden ein Bild tiefster Zerrissenheit zu bieten scheint. Wohl hatte dieses „Problem“ wie jedes

Kunstwerk einen Anknüpfungspunkt in des Künstlers Wesen, aber es ist durchaus freie Schöpfung, weit entfernt von dem Nachzeichnen einer Vorlage, und sei diese das eigene Selbst. Aber das Problem ist noch nicht die Ausführung, in Handeln und Denken muß der Held der Dichtung sein Wesen entfalten und enthüllen, um den einen Mittelpunkt ranken sich eine Menge Einzelheiten zur Klärung und zur Belebung, alle bezogen auf das Hauptproblem, Glieder eines organischen Ganzen, eben des Kunstwerkes.

In der Hauptsache haben diese belebenden Einzelheiten, die Teile der Durchführung des Themas, im „Auch Einer" die Form von Tagebuchnotizen. Warum, das haben wir oben gesehen. Ein paar Balladen und lyrische Gedichte – eines von diesen ergreifend tief –, die Vischer natürlich selbst verfaßt hat, dazu Gedanken über Philosophie, Kunst, Tagesereignisse, Politik, wie es so in dem Hirn eines ernsten, nachdenklichen Mannes einander ablösen mag. Alle Gedanken stehen dort als die Einharts, aber ebenso wie alle Gedichte, die Vischer Einhart zuschiebt, von ihm selbst verfaßt sein müssen, ebenso müssen auch alle Gedanken Einharts von Vischer gedacht sein. Sollen wir nun erwarten, Vischer habe sich hingesetzt, und 300 Druckseiten voll der reifsten und tiefsten Gedanken „aus dem Handgelenk" hingeschrieben, ohne daß sie mit seinen Ideengängen irgendwie zusammenhingen? Das gerade Gegenteil erscheint als selbstverständlich. Vischer hat aus seinen eigenen Gedanken das genommen, was er für wertvoll genug hielt und was zu Einhart paßte, dessen Charakter ja in der Anlage fest stand. Auf Schritt und Tritt fühlt man sich in Vischers übrigen Schriften an den „Auch Einer" erinnert, oft sogar bis in den Wortlaut hinein. Im Grunde haben wir hier die Erscheinung, die allen Zitatensammlungen zu Grunde liegt: der Dichter spricht durch den Mund irgend einer Figur, die ihm besonders nahe steht, diesen oder den eigenen Gedanken aus. Das Ungewöhnliche ist nur

die große Menge der eigenen Gedanken, die Vischer in seine Dichtung verstreut.

Festgehalten werden muß aber bei der Betrachtung dieses Punktes vor allem eine Tatsache: die Gedanken des Tagebuches sind an keiner Stelle Selbstzweck, immer und überall nur Mittel der Charakterisierung. Und darum sind sie vielfach in eine andere Ausdrucksform gekleidet, als Vischer wohl für sich selbst gewählt haben würde, da Einharts Temperament sich von dem Vischers wesentlich unterscheidet.

Man könnte ja nun die Frage aufwerfen, wie sich im Einzelnen die Stellen des Tagebuches zu den Parallelstellen in Vischers übrigen Schriften verhalten, um aus ihrer Beantwortung für das Verhältnis Einhart-Vischer neues Licht zu bekommen, und der Versuch ist tatsächlich gemacht[1]), aber er ist kläglich gescheitert. Wer könnte es auch wagen, diese feinen Unterschiede gegeneinander abzuwägen, ohne daß er fürchten müßte, das Ganze aus dem Auge zu verlieren. Er würde in den Fehler verfallen, von dem Mephistopheles zum Schüler spricht:

> Dann hat er die Teile in seiner Hand,
> Fehlt leider! nur das geistge Band.

Die Übereinstimmung zwischen dem Tagebuch und Vischers übrigen Schriften hat nun vielfach zu der wunderlichen Vermutung Anlaß gegeben, A. E. sei „alter ego" Vischers eigenes Spiegelbild[2]). Wir glauben, durch die Ausführungen dieses Buches ist die Frage erledigt, soweit sie für den, der den „Zusatz" kennt, überhaupt noch offen stand.

Albert Einhart hat eine große Reihe von Brüdern unter den Gestalten der deutschen Dichtung. Der wunderliche Gegen-

1) In einer Schrift von J. G. Oswald: Fr. Th. Vischer als Dichter, Hamburg 1896 S. 24 f.

2) Oswald, W. Lang, Deutsche Rundschau 1889 Bd. 60, S. 239; Johannes Volkelt, Zwischen Dichtung und Philosophie, München 1907, S. 296 u. a. m

satz zwischen Schein und Wesen, das goldene Herz unter dem borstigen Fell begegnet auf Schritt und Tritt; der herzensgute Mensch, der sich hinter der Grobiansmarke versteckt, ist eine Lieblingsfigur der Humoristen; ich erinnere nur an die Bedeutung, die er in der neuesten Literatur durch ihren größten Meister, Wilhelm Raabe, erlangt hat.

Vielleicht ist ein älterer Bruder von ihm der Narr Shakespeares und der Renaissancedichtung, und sehr wahrscheinlich läßt sich seine Ahnenreihe noch viel weiter zurück verfolgen, bis in die ältesten Zeiten germanischer Dichtung.

Uns will scheinen, da öffne sich ein Blick in die Tiefe des germanischen Wesens, aber die Fragen, die hier auftauchen, können wohl erst in später Zukunft ihre Antwort finden: heute sind die Felder literarischer Forschung, auf die dieser Weg führt, noch nicht urbar gemacht, wohl gar noch als Moor und Heide verachtet.

Literatur.

An Literatur über Fr. Vischer hat dem Verfasser folgendes vorgelegen:

Richard Weltrich, Allgemeine Deutsche Biographie.
Derselbe, Fr. Vischer als Poet. Breslau (ohne Jahreszahl)[1].
Herrmann Fischer, Beiträge zur Literatur-Geschichte Schwabens II. Tübingen 1899.
Wilhelm Lang, Deutsche Rundschau 1889, Bd. 60.
Ottomar Keindl, Fr. Vischer, Erinnerungsblätter der Dankbarkeit. Prag.
Hugo Falkenheim, Fr. Th. Vischer. Schriften der literarischen Gesellschaft zu Göttingen; als Hs. gedruckt. 1907.
Julius Ernst v. Günthert, Fr. Th. Vischer. Ein Charakterbild. Stuttgart 1889.
Ilse Frapan, Vischer-Erinnerungen. Stuttgart 1889.
Anton Springer, Aus meinem Leben. Berlin 1892.
Gottfried Keller, Nachgelassene Schriften. Berlin 1898.
J. G. Oswald, Fr. Th. Vischer als Dichter. Hamburg 1896.
Johannes Volkelt, Zwischen Philosophie und Dichtung. München 1907.
Heyfelder, Ästhetische Studien I. Berlin 1901.
Fr. Reich, Die Kulturphilosophie Fr. Vischers. Leipziger Diss. 1907.
Fr. Spielhagen, Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
Fr. Strich, Die Mythologie in der deutschen Litteraturgeschichte. Halle 1910.
Rapp, Fr. Th. Vischer u. die Politik. Tübingen 1911.

[1]) Ursprünglich als Aufsatz in „Nord und Süd", Januar 1883.

Lebenslauf.

Geboren am 3. Juli 1887 zu Hannover habe ich bis zum Februar 1905 das dortige Lyzeum I besucht, um das Reifezeugnis zu erwerben.

Dann habe ich studiert, und zwar zunächst zwei Semester auf der Technischen Hochschule meiner Vaterstadt. Ostern 1906 habe ich mein Studium gewechselt und mich der Germanistik, Geschichtswissenschaft und Philosophie zugewandt; meine Studien habe ich auf den Universitäten München und Göttingen gemacht. Im Sommersemester 1910 habe ich sie unterbrochen und in Hannover gelebt. Im Frühjahr 1911 bin ich als Hauslehrer nach Wesel am Rhein gegangen.

Vorlesungen habe ich gehört in Hannover bei den Herren Professoren Kiepert, Rodenberg, Seubert, Klein, Dieterici und Rinne, später noch als Gast bei den Herren Professoren Krüger und v. Wiese und Kaiserswaldau.

In München besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren: Scherman, v. Drygalsky, Grauert, Pöhlmann, Muncker, Paul und der Herren Dr. v. d. Leyen und Dr. Unger; als ich zum zweiten Male dort immatrikuliert war noch die der Herren Professoren v. Heigel und Cornelius und des Herrn Dr. v. Aster.

Während meiner Göttinger Studienzeit hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren: Schröder, Weißenfels, Brandi, Busolt, Stein, M. Lehmann, Baumann, Husserl, E. Müller, R. Vischer, Bousset, Oldenberg und des Herrn Dr. Brecht.